R

HENRIQUE PINTO

INICIAÇÃO AO VIOLÃO

(Princípios Básicos e Elementares para Principiantes)

RICORDI

Dedicatória:

DR. JOÃO TEIXEIRA PINTO

AGRADECIMENTOS

AUGUSTO J. CICUTO - pelo incentivo

PAULO PORTO ALEGRE e CLEMER ANDREOTTI - pelos desenhos

EDUARDO ALBERTO ESCALANTE - pela tradução para o espanhol

ÍNDICE

O problema no ensino do violão consiste principalmente na sistemática, que, até agora, veio colocar como objetivo a formação de "virtuoses" no menor tempo possível.

Este tipo de filosofia, cujo argumento é caduco e sem bases concretas na evolução natural e ascendente do aluno, veio formar mais vítimas deste sistema do que propriamente os "virtuoses" pretendidos.

Tenho comprovado, através da experiência de vários anos no ensino do violão, que estas "vítimas inconscientes" são geradas, principalmente, pela má estruturação em sua base, onde será assentada toda evolução psico-motora do violonista.

Portanto, cada aluno exige toda uma individualização na preparação instrumental.

Devemos associar toda psicologia de ensino, sedimentada principalmente na natureza do indivíduo.

Cada aluno constitui um problema a ser resolvido, conforme suas características físicas, intelectuais e sua disposição natural para o instrumento.

Essa evolução violonística personalizada está diretamente ligada a uma postura, na qual o instrumento venha a se adaptar às condições anatômicas naturais do aluno, e não o contrário, como se costuma pensar.

Tenho por objetivo o parcelamento de cada problema. Desde onde sentar-se, até a postura das mãos, em sua livre movimentação, através das várias fases do ensino.

Sob este aspecto, devemos levar em consideração a evolução mental, condizente com o setor musical, que está diretamente ligada ao trabalho mecânico-instrumental. Portanto, os dois caminham juntos.

Com cada um destes pólos, o mental e o puramente violonístico, sendo trabalhado de uma forma paralela e inteligente, todos os problemas futuros chegarão a uma resolução natural e ordenada, porque de início teremos a exata proporção da lógica da adaptação instrumento+físico e conseqüente movimentação livre.

Não é tão importante o exercício melódico em si, como finalidade, mas sim como ele será encarado no plano técnico-instrumental.

Assim sendo, teremos sedimentado a base onde a evolução técnica e a musical terão um paralelismo ascensional.

As fases que abrangem os aspectos desta evolução técnica, isto é, livre movimentação das mãos, estão ligadas a problemas de várias ordens, como: ADAPTAÇÃO NATURAL FÍSICO-INSTRUMENTAL.

Durante o desenvolver deste método, veremos toda uma explicação, que dará a sensação do violão como uma continuidade de nosso sêr, e não um objeto estranho e incômodo.

Alguns aspectos técnicos devem ser abordados, como generalidades, porém, dentro destas generalidades, existe a adaptação a cada problema físico, digamos, orgânico.

Alguns comportamentos ideais sobre o domínio violonístico vieram quase sempre de um empirismo, que conforme as necessidades musicais do executante, o levaram a resultados que satisfizeram seus objetivos, ou melhor, sua necessidade de exteriorizar sua verdade interior.

El problema de la enseñanza de la guitarra consiste principalmente en la sistematización que, hasta ahora, ha colocado como objetivo la formación de "virtuoses" en el menor tiempo posible.

Este tipo de filosofía, cuyo argumento es caduco y sin base concreta en la evolución natural y ascendiente del alumno, vino a formar más víctimas de este sistema que propiamente los "virtuoses" pretendidos.

Me comprobado, por la experiencia de varios años en la enseñanza de la guitarra, que estas "víctimas inconscientes" son engendradas, principalmente, por la mala estructuración en su base, donde será asentada toda la evolución psico-motora del guitarrista.

Por lo tanto, cada alumno exige toda una individualización en la preparación instrumental.

Devemos asociar toda la psicología de la enseñanza, sedimentada principalmente en la naturaleza del individuo.

Cada alumno constituye un problema para ser resuelto, conforme sus características físicas, intelectuales y su disposición natural para el instrumento.

Esa evolución guitarrística personalizada está directamente ligada a una postura, en que el instrumento venga a adaptarse a las condiciones anatómicas naturales del alumno, y nó, por lo contrario, como suele pensarse.

Tengo por objetivo el parcelamiento de cada problema. Desde donde sentarse, hasta la postura de las manos, en su libre movimiento, a través de las varias etapas de la enseñanza.

Sobre este aspecto, debemos llevar en consideración la evolución mental, acordante con el sector musical, que está directamente asociada al trabajo mecánico-instrumental. Por lo tanto, ambos caminan juntos.

Con cada uno de estos polos — lo mental y lo puramente guitarrístico — siendo trabajados de forma paralela e inteligente, todos los problemas futuros llegarán a una solución natural y ordenada, por que desde el principio tendremos la exacta proporción de la lógica de la adaptación instrumento-físico y la consecuente mobilización libre.

No es tan importante el ejercicio melódico en sí, como finalidad, sinó como será encarado en el plan técnico-instrumental.

De esta manera, habremos asentado la base en que la evolución técnica y la musical tendrán un paralelismo ascencional.

Las fases que abarcan los aspectos de esta evolución técnica, o sea, el libre movimiento de las manos, están ligadas a problemas de varios tipos, como: ADAPTACIÓN NATURAL FÍSICO-INSTRUMENTAL.

Durante el desarrollo de este método, veremos toda una explicación que dará la sensación de la guitarra como una continuidad de nuestro ser, y nó como un objeto extraño e incómodo.

Algunos aspectos técnicos tendrán que ser abordados, como generalidades, apesar que dentro de esas generalidades existe la adaptación a cada problema físico, digamos, orgánico.

Algunos comportamientos ideales sobre el dominio guitarrístico surgieron, casi siempre, de un empirismo que, conforme las necesidades musicales del ejecutante, lo conducieron a resultados que saciaron sus objetivos, o mejor, sus necesidades de exteriorizar su verdad interior.

Podemos citar, no caso dos violonistas, vários nomes, como:- Andrés Segovia, Julian Brean, Irmãos Abreu, John Williams, Barbosa Lima e outros.

Como casos a serem citados com particularidades interpretativas distintas e com resoluções, para cada caso, com técnicas características, temos dois artistas, diferentes na maneira de "dizer" a música, que são Andrés Segovia e Julian Brean.

Os dois, diante de suas necessidades musicais, moldaram suas técnicas de forma a exteriorizar suas realidades sonoras.

Segovia, o apaixonado, grandiloquente, senhor absoluto de uma robustez sonora jamais equiparada, faz sua música conforme sua personalidade. O mínimo que poderemos falar dele é que é ARREBATADOR.

Julian Brean, o refinado, buscando matizes dentro do espírito do compositor, personalidade culta e com um alto grau da verdade elaborada pelo criador.

Quão marcantes são esses dois conceitos técnicos e musicais diametralmente opostos.

Dentro da realidade de cada um, não poderíamos simplesmente dizer que o toque da mão direita com ou sem apoio irá diferenciá-los ou o formato de seus dedos e unhas caracteriza suas sonoridades e fraseados.

A citação destes dois violonistas é uma ilustração à próxima colocação, no campo técnico-musical, dos prováveis problemas que poderão surgir:

a) **Problemas de ordem musical:**
Existem os problemas de ordem da assimilação musical, como por exemplo, a identificação repertorial, depois da primeira fase do contato com o instrumento.

Neste item do repertório, deve-se observar as características que identificam o caráter da obra, com a atual evolução técnica do aluno.

Entende-se como técnica o complexo digital-motor, com as possibilidades de compreensão musical, dentro dessa possibilidade técnica.

Sob o aspecto melódico, temos que admitir as particularidades dentro do contexto técnico, isto é, maior ou menor pressão digital, ângulos de ataque da mão direita, que deverão ser despertados dentro dos objetivos musicais.

b) **Problemas de ordem psicológica ou psicossomática:**
Estes são originados principalmente pela falta de psicologia do professor. São os traumas psíquicos, criados desde o início, ou durante certa fase do estudo, por observações maldosas, comparativas ou depreciativas.

c) **Inconsciência de uma técnica mal organizada:**
Neste aspecto, veremos que paulatinamente o instrumentista vai-se embrutecendo (enrijecimento e a consequência de problemas de ordem muscular), até o ponto de seu retrocesso mecânico-instrumental.

Para o violonista, que é o nosso caso, isto será um trauma psicológico de grandes proporções, e este retrocesso técnico, em certos casos, o levará a uma anulação total no manuseio do instrumento. Além do prejuízo profissional, quando for o caso, poderá lhe causar grandes danos de ordem moral. Seria como se construíssemos um palácio, e aos poucos o víssemos desmoronar sobre sua base.

Para finalizar este meu parecer, sobre nomes que vieram definir a Escola Moderna do Violão, irei mencionar aquele que iniciou toda a estrutura do pensamento contemporâneo violonístico, que foi Francisco Tárrega.

Pujol conta sobre as várias fases pelas quais Tárrega passou, até atingir a pulsação ideal, para a obtenção sonora idealizada por ele.

É bastante curioso todo o clima formado logo após sua morte.

Podremos citar, en el caso de los guitarristas, varios nombres como: Andrés Segovia, Julian Brean, Hermanos Abreu, John Williams, Barbosa Lima y otros.

Como casos para citar, con particularidades interpretativas distintas y con soluciones, para cada caso, con técnicas características, tenemos dos artistas, diferentes en su manera de "decir" la música; son ellos Andrés Segovia y Julian Brean.

Ambos, ante sus necesidades musicales, moldaron sus técnicas de manera a exteriorizar sus realidades sonoras.

Segovia, el apacionado, grandilocuente, señor absoluto de una robustez sonora jamás equiparada, hizo su música de acuerdo con su personalidade. Lo mínimo que podremos decir de él, es ser ARREBATADOR.

Julian Brean, el refinado, buscando matices dentro del espíritu del compositor, personalidad culta y con un alto grado de la verdad elaborada por el creador.

Son marcantes estos dos conceptos técnicos y musicales diametralmente opuestos.

En la realidad de cada uno, no podríamos sensillamente decir que el toque de la mano derecha con o sin apoyo irá a diferenciarlos. O la forma de los dedos y uñas caracteriza sus sonoridades y fraseados.

La citación de estos dos guitarristas es una ilustración para la próxima colocación, en el campo técnico-musical, de los posibles problemas que podrán surgir:

a) **Problemas de orden musical:**
Existen los problemas de orden de la asimilación musical, como por ejemplo, la identificación repertorial, después de la primera fase del contacto con el instrumento.

En este íten del repertorio, se deben observar las características que identifican el caracter de la obra, con la actual evolución técnica del alumno.

Se entiende por técnica el complejo digital-motor, con las posibilidades de comprensión musical, dentro de esa posibilidade técnica.

Sobre el aspecto melódico, tenemos que admitir las particularidades dentro del contexto técnico, o sea, mayor o menor presión digital, ángulos de ataque de la mano derecha, que tendrán que ser despertados en el ámbito de los objetivos musicales.

b) **Problemas de orden psicológica o psicosomáticos:**
Estos se originan principalmente por la falta de psicología del maestro. Son los traumatismos psiquicos creados desde el principio o durante cierto período del estudio, causados por observaciones mal intencionadas, comparativas o depreciativas.

c) **Inconsciencia de una técnica mal organizada:**
Cuanto a este aspecto, veremos que paulatinamente el instrumentista se va embruteciendo (endureciendo con la consecuencia de problemas de orden muscular), hasta el punto de su retroceso mecánico-instrumental.

Para el guitarrista, que es nuestro caso, esto será un trauma psicológico de grandes proporciones y este retroceso técnico, en ciertos casos, lo llevará a una anulación total en el manuseo del instrumento. Además del perjuicio profesional, cuando sea el caso, podrá causarle enormes daños de orden moral. Sería como si construyésemos un palacio y poco a poco lo viésemos desmoronarse sobre su base.

Para finalizar mi parecer sobre los nombres que han definido la Escuela Moderna de la Guitarra, iré a mencionar aquél que inició toda la estructura del pensamiento contemporáneo guitarrístico: Francisco Tárrega.

Pujol cuenta a respecto de las varias etapas por las cuales Tárrega pasó, hasta alcanzar la pulsación ideal, para la obtención sonora idealizada por él.

Es bastante curioso todo el clima formado en seguida a su muerte.

Basicamente, sua técnica, ou melhor, sua última busca, conforme sua necessidade musical, seria o ataque dos dedos da mão direita, de forma perpendicular às cordas, isto é, formando um ângulo de 90 graus com relação às cordas, e sem uso de unhas.

Conforme sua forma de pensar, o toque sobre as cordas, sem unhas, está ligado diretamente à parte mais sensível do corpo humano, que é a ponta carnosa dos dedos.

Este toque vem trazer certa dificuldade de mobilidade.

O toque com a unha dá liberdade de movimentação, percebemos nos dedos a sensação de agilidade. Mas conforme a teoria de Tárrega, o resultado não é de profundidade e interesse musical.

Porém, se analisarmos as características culturais, dificuldades comparativas, referências violonísticas passadas e presentes, vemos que ele estava sozinho. Sobre seus princípios técnicos todos os tabus foram criados.

Seus exercícios técnicos, como escalas, arpejos, formas de ligados, saltos e trêmulos, demonstram apenas uma faceta de sua maneira de pensar, para a obtenção do resultado final a que ele chegou, ou gostaria de chegar.

Mas, até este ponto, se o analisarmos de forma simplista, qualquer estudante alcançaria, em poucos anos, o que ele levou uma vida inteira para objetivar.

Poderíamos perguntar:- "O que Tárrega queria alcançar, diante de tanto esforço físico e tantas fórmulas mecânicas?"

Como poderiamos explicar objetivamente algo subjetivo?

Qual o ponto, dentro de sua mente, a ser atingido através da técnica pura?

No espírito do artista, algo existe num subjetivismo inexplicável. Através de seu trabalho, ele sente que teria que viver dez vidas. Sempre se torna mais distante o objetivo da perfeição.

Seria a técnica pura o caminho que conduz o homem-matéria a esse subjetivismo? Ou essa seria simplesmente um meio artificial?

Qual seria a atitude correta para alcançarmos este ponto, dentro de nosso infinito mental?

Poderemos pensar nas diferenças globais, ao compararmos qualquer ser humano, sobre qualquer característica, seja ela física ou mental.

Desde que seja despertado no aprendizado o conceito do perfeito, todo seu organismo irá se moldando a esta nova característica. Assim poderemos dizer que toda alteração mental irá trazer uma alteração física.

Chamamos a esta alteração física, através da mente, de psicossomatismo, ou melhor, alteração psicossomática.

Agora poderemos supor que Tárrega, por meio de um esforço físico brutal, quisesse exteriorizar um pensamento infinito através da matéria.

Se partirmos do princípio que o homem é o que pensa, poderemos chegar a resultados mais rápidos e menos penosos que Tárrega conseguiu chegar.

Basicamente, su técnica, o mejor, su última busca, conforme su necesidad musical, sería el ataque de los dedos de la mano derecha, en posición perpendicular a las cuerdas, o sea, formando un ángulo de 90 grados con relación a las cuerdas y sin el uso de las uñas.

Conforme su manera de pensar, el toque sobre las cuerdas, sin uñas, está unido directamente a la parte más sensible del cuerpo humano, que es la punta carnosa de los dedos.

Este toque proporciona cierta dificultad de mobilidad.

El toque con la uña dá liberdad de movimiento; percibimos en los dedos la sensación de agilidad. Pero conforme la teoria de Tárrega, el resultado no es de profundidad e interés musical.

Sin embargo, analisando las características culturales, dificultades comparativas, referencias guitarrísticas pasadas y presentes, vemos que él estaba solo. Sobre sus principios técnicos todos los tabus fueron creados.

Sus ejercícios técnicos como escalas, arpegios, formas de ligados, saltos y trémulos, señalan apenas una faceta de su manera de pensar, para lograr el resultado final a que él llegó, o gustaría de llegar.

Pero hasta este punto, si lo analizamos de forma simplicista, cualquier estudiante alcanzaría, en pocos años, lo que él llevó una vida entera para objetivar.

Podriamos indagar: ¿"Que pretendía Tárrega alcanzar, ante tanto esfuerzo físico y tantas fórmulas mecánicas?

¿Como podríamos explicar objetivamente algo subjetivo?

¿Cual sería el punto, en su mente, a ser alcanzado mediante la técnica pura?

En el espíritu del artista algo existe en un subjetivismo inexplicable. Mediante su trabajo, siente que tendría que vivir diez vidas. Siempre se vuelve más distante el objetivo de la perfección.

¿Sería la técnica pura el camino que conduce al hombre-máteria hacia ese subjetivismo? ¿O ese sería simplemente un medio artificial?

¿Cuál sería la actitud correcta para que alcancemos este punto, dentro de nuestro infinito mental?

Podremos pensar en las diferencias globales al comparar cualquier ser humano, bajo cualquier característica, cual sea física o mental.

Desde que se despierte en el aprendizaje el concepto de lo perfecto, todo su organismo se irá moldando a esta nueva característica. Así es que podremos decir que toda alteración mental traerá una alteración física.

Esta alteración física será llamada, a través de la mente, de psicosomatismo, o mejor, alteración psicosomática.

Ahora podremos suponer que Tárrega, por medio de un esfuerzo físico brutal, quiso exteriorizar un pensamiento infinito por medio de la materia.

Si partimos del principio que el hombre es el que piensa, podremos llegar a resultados más rápidos y menos penosos de los que Tárrega consiguió llegar.

OBJETIVO DO MÉTODO

A finalidade da elaboração deste método foi a de parcelar cada problema, durante as várias etapas da iniciação violonística.

A individualização de cada fase irá acentuar de uma forma positiva e concreta os primeiros reflexos, que a meu ver, são os mais importantes, pois sobre esta base irá ser construída toda a evolução instrumental.

Por ordem de objetivos, os problemas a serem resolvidos, de forma consciente, e definitiva são:-

I — Onde sentar.

II — Como sentar.

III — Colocação do violão:

a) pontos de apoio;

b) ângulo do braço do violão com relação ao chão;

c) distância do braço do violão com relação ao tronco.

IV — Mão direita:

a) colocação do antebraço;

b) distância do pulso com relação ao tampo do violão;

c) ângulo dos dedos com relação às cordas (I.M.A. e P.).

V — Mão esquerda:

a) colocação do ombro, braço e antebraço;

b) sensação de equilíbrio entre o braço e antebraço, tendo no cotovelo a sensação de gravidade (peso);

c) relação do pulso, referente à mão e antebraço;

d) colocação do polegar;

e) distância entre o polegar e indicador, com relação ao braço do violão;

f) distância de uma casa entre o indicador, médio, anular e mínimo;

g) a movimentação dos dedos, da 1.ª, 2.ª e 3.ª cordas, em direção à 4.ª, 5.ª e 6.ª cordas, com a ajuda do todo o braço, visando principalmente o cotovelo como elemento impulsionador.

h) quando do salto, ou melhor, deslocamento de posições, manter os dedos sempre abertos e naturais.

Este parcelamento dos objetivos, individualizando os problemas, não quer dizer rigidez ou falta de relaxamento, mas sim, colocar os músculos de tal forma a facilitar seu trabalho durante a execução. Assim sendo, teremos a movimentação muscular a favor do instrumento; portanto, o relaxamento será uma conseqüência natural.

Quanto ao fator psicológico, com relação ao instrumento, desta forma iremos pensar no violão como uma continuação de nosso físico, e não como um objeto estranho e incômodo.

OBJETIVO DEL MÉTODO

La finalidad de la elaboración de este método fué la de parcelar cada problema, durante las varias etapas de la iniciación guitarrística.

La individualización de cada fase irá acentuar de una forma positiva y concreta los primeros reflejos, que a mi ver, son los más importantes porque sobre esta base será construída toda la evolución instrumental.

Por orden de objetivos, los problemas para resolver, de forma consciente y definitiva, son:

I — Adonde sentarse.

II — Como sentarse.

III — Colocación de la guitarra:

a) puntos de apoyo,

b) ángulo del brazo de la guitarra con relación al suelo;

c) distancia del brazo de la guitarra con relación al tronco.

IV — Mano derecha:

a) colocación del antebrazo;

b) distancia del pulso con relación a la tapa de la guitarra;

c) ángulo de los dedos con relación a las cuerdas (I.M.A. y P.)

V — Mano izquierda:

a) colocación del hombro, brazo y antebrazo;

b) sensación de equilibrio entre el brazo y el antebrazo, sintiendo en el codo la sensación de gravedad (peso);

c) relación del pulso, referente a la mano y antebrazo;

d) colocación del pulgar;

e) distancia entre el pulgar y el índice, con relación al brazo de la guitarra;

f) distancia de una casa entre el índice, mayor, anular y meñique;

g) el movimiento de los dedos, de la 1.ª, 2.ª y 3.ª cuerda, en dirección a la 4.ª, 5.ª y 6.ª cuerda, con la ayuda de todo el brazo, propendiendo principalmente el codo como elemento de impulso;

h) cuando haya saltos, o mejor, dislocación de posiciones, mantener los dedos siempre abiertos y naturales.

Este parcelamiento de los objetivos, individualizando los problemas, no quiere decir rigidez o falta de relajamiento, pero sí, colocar los músculos de tal forma que faciliten su trabajo durante la ejecución. De esta forma, tendremos la movimentación muscular a favor del instrumento; por lo tanto, el relajamiento será una consecuencia natural.

Cuanto al factor psicológico, con relación al instrumento, de esta manera iremos a pensar en la guitarra como una continuación de nuestro físico y nó como un objeto extraño e incómodo

ONDE E COMO SENTAR

Assim como, para qualquer instrumento, existem as posições que caracterizam uma execução mais fácil e o instrumento se adapte perfeitamente às formas anatômicas do corpo humano, vejo que com o violão, neste particular, deve-se ter um cuidado todo especial.

O estudante, desde este princípio, deve ser orientado para que haja uma harmonia perfeita entre o instrumento e seu físico.

Neste primórdio, gostaria que o professor focalizasse de uma forma acentuada e de fácil entendimento, todos os benefícios e problemas negativos que irão acarretar.

Vão a seguir os itens que devem ser observados:

— Sentar para frente e do lado direito de uma cadeira normal.

— Colocar o pé esquerdo num banquinho de mais ou menos 14 cm de altura.

— A altura do banquinho é variável, conforme a compleição física do executante, para que haja um equilíbrio exato entre tronco, membros e instrumento.

— A coluna vertebral deve estar sempre numa posição, que não venha forçá-la, pois isto acarretará dores nas costas, o que irá reduzir o tempo do estudo pelo cansaço precoce, falta de concentração (pelo incômodo da dor nas costas) e futuro prejuízo para a saúde.

— Desde este início, o aluno deverá ter a sensação de relaxamento de uma forma consciente.

— Toda tensão deverá ser eliminada desde sua origem.

ADONDE Y COMO SENTARSE

Así como, para cualquier instrumento, existen las posiciones que caracterizan una ejecución más facil y el instrumento se adapta perfectamente a las formas anatómicas del cuerpo humano, veo que con la guitarra, en este particular, se debe tener un cuidado todo especial.

El estudiante, desde este principio, debe ser orientado para que haya una armonía perfecta entre el instrumento y su físico.

En este primordio, gustaría que el maestro focalizase de una manera acentuada de facil entender, todos los beneficios y problemas negativos que irán a acarrear.

A seguir van los tópicos que deben ser observados:

— Sentarse para adelante y al lado derecho de una silla normal.

— Colocar el pié izquierdo en un banquito de más o menos 14 cm de altura.

— La altura del banquito será variable, de acuerdo con la complexión física del ejecutante, para que haya un equilibrio exacto entre tronco, miembros e instrumento.

— La columna vertebral debe estar siempre en una posición que no vaya a forzarla, porque esto ocasionará dolores en la espalda, y con esto reducir el tiempo de estudio por el cansacio precoz, falta de concentración (por la incomodidad del dolor dorsal) y futuro perjuício para la salud.

— Desde este inicio el alumno habrá de tener la sensación de relajamiento de una forma consciente.

— Toda la tensión tendrá que ser eliminada desde su origen.

MÃO DIREITA

Dentro do processo histórico do violão, o grande problema para as linhas de conduta que caracterizam as "Escolas Violonísticas", é a problemática da mão direita.

Quase todas tendem para a Escola de Tárrega.

Deste grande personagem, que apesar de toda sua imensa obra, principalmente quanto a estudos técnicos e melódicos, não ficou nada de definido, no que concerne ao aspecto "mão direita".

Alguns professores, baseados simplesmente em fotos, nada significativas, fizeram caricaturas sobre a técnica da mão direita de Tárrega.

Não quero me basear em "escolas", mas sim em conceitos lógicos, que sei, através da experiência, do seu resultado positivo.

Os princípios, aos quais me oriento, são os seguintes:-

— Antebraço colocado no aro do violão. De modo a dar equilíbrio entre o ombro e a mão.

— Deixar que caia numa posição normal sem haver esforço.

— Consequentemente, haverá uma pequena distância entre o pulso e tampo do violão.

— Os dedos, indicador, médio e anular, caem numa posição de aproximadamente 90 graus com relação às cordas.

— O polegar deverá ficar separado dos dedos indicador, médio e anular, para que todos os dedos tenham trabalhos independentes.

MANO DERECHA

Dentro del proceso histórico de la guitarra, el gran problema para las líneas de conducta que caracterizan las "escuelas guitarrísticas", es la problemática de la mano derecha.

Casi todas tenden para la Escuela de Tárrega; de este gran personaje que, apesar de toda su inmensa obra, principalmente cuanto a estudios técnicos y melódicos, no quedó nada en definitivo, en lo que atañe al aspecto "mano derecha".

Algunos maestros, basados principalmente en fotos, nada significativas, hicieron caricaturas sobre la técnica de la mano derecha de Tárrega.

No quiero apoyarme en "escuelas", pero sí en conceptos lógicos, cuyo resultado positivo conozco, a través de la experiencia.

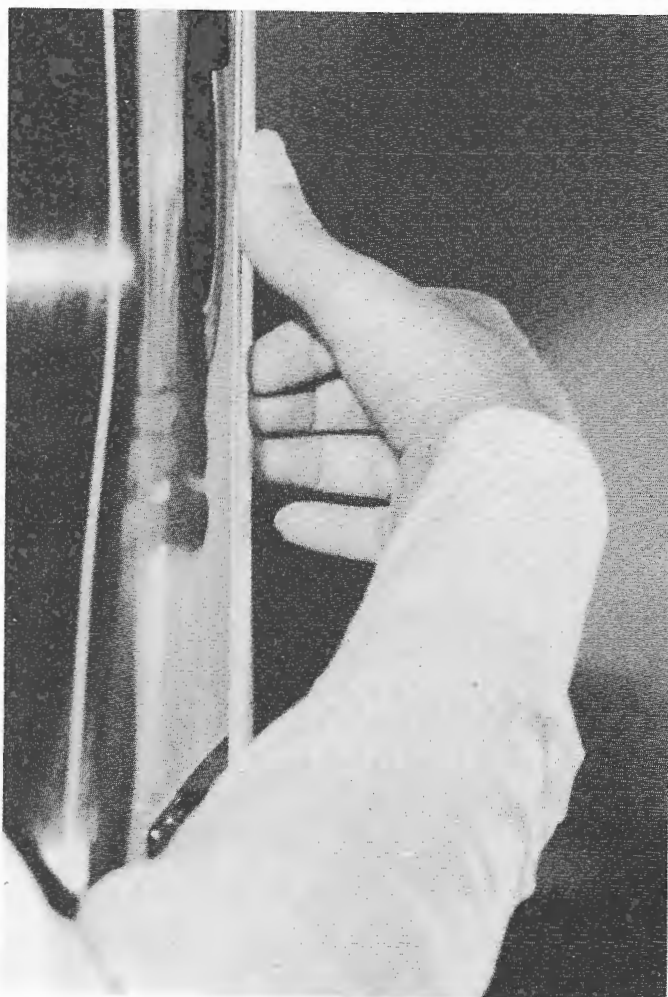
Los principios, por los cuales me oriento, son los siguientes:

— Antebrazo colocado en el aro de la guitarra. De modo a dar equilibrio entre el hombro y la mano.

— Dejar que caiga en una posición normal sin haber esfuerzo.

— Consecuentemente habrá una pequeña distancia entre el pulso y la tapa de la guitarra.

— Los dedos índice, mayor y anular caen en una posición de aproximadamente 90 grados con relación a las cuerdas.

— El pulgar tendrá que quedar separado de los dedos índice, mayor y anular, para que todos los dedos tengan trabajos independientes.

IMPORTANTE:

Antes do aluno ferir a primeira nota, ele deverá sentir o instrumento. É necessário que haja uma integração total nesta primeira fase.

O violão deverá ser moldado ao físico do aluno, como se fizesse parte deste. Quanto mais intenso for o ritual da niciação, maior adaptação haverá.

A intensidade, em alguns aspectos, neste início, não quer dizer que o professor deverá se deter por longos períodos. Mas a intensidade de argumento é a força de sua maior influência.

Depois do aluno sentir como deverá ser a postura (onde e como sentar), colocação da mão direita, ele deverá encostar, sem ferir as cordas, o dedo indicador, médio e anular na 3.ª, 2.ª e 1.ª cordas e o polegar na 6.ª corda. (vide foto).

A insistência do professor nestes itens iniciais, é de importância vital, para que não haja problemas futuros e entraves desnecessários.

O mais importante é que desde o início, todos os movimentos a serem feitos, tenham sido planejados, desde a maneira de sentar à colocação das mãos.

Sendo o trabalho inicial, feito com premeditação e bom-senso, o progresso será de forma ascensional, e qualquer problema que surja com relação às posturas, deverá ser corrigido de início, para que o aluno não crie hábitos indesejáveis e que consequentemente irão prejudicar sua execução fluente.

Nesta primeira fase, o mais importante, não é o que fazer, mas sim como fazer os exercícios.

IMPORTANTE:

Antes que el alumno hiera la primera nota, tendrá que sentir el instrumento. Es necesário que haya una total integración en esta primera fase.

La guitarra tendrá que ser moldada al físico del alumno, como si esta fuera parte de él. Cuanto más intenso sea el ritual de la iniciación, mayor adaptación habrá.

La intensidad, en algunos aspectos, en este inicio, no quiere decir que el maestro tendrá que detenerse por largos períodos. Pero la intensidad del argumento es la fuerza de su mayor influencia.

Después que el alumno sinta como tendrá que ser la postura (adonde y como sentarse), colocación de la mano derecha, debe apoyarse, sin lastimar la espalda, el dedo índice, mayor y anular en la 3.ª, 2.ª y 1.ª cuerdas y el pulgar en la 6.ª cuerda (vide foto).

La insistencia del maestro en estos ítenes iniciales es de importancia vital para que no hayan problemas futuros y embarazos desnecesarios.

Lo más importante es que desde el principio, todos los movimientos que se hagan, hayan sido proyectados, desde la manera de sentarse hasta la colocación de las manos.

Siendo el trabajo inicial, hecho con premeditación y cordura el progreso será ascencional y el surgimiento de cualquier problema con relación a las posturas tendrán que ser corregidos de inicio para que el alumno no se cree hábitos indeseables y que consecuentemente prejudicarán su ejecución fluente.

En esta primera parte, lo más importante no es lo que hacer, sinó como hacer los ejercicios.

QUANTO AO TOQUE DOS DEDOS DA MÃO DIREITA DO INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

Tradicionalmente, usa-se o toque da mão direita, como regra geral, o apoio. Fere-se a corda e o dedo repousa na corda seguinte.

Se notarmos que esta forma de ataque limita a execução a um mínimo de recursos tímbricos, além de usarmos um movimento desnecessário, que é a volta do dedo à posição inicial de ataque, de uma forma voluntária.

Assim sendo, usamos o mecanismo do movimento acionando dois impulsos. O primeiro ao desejarmos ferir determinada corda, e depois de ferí-la, voluntariamente trazemos o dedo para atacar de novo outra nota.

Cada dedo ao se movimentar utiliza dois tendões.

Pois bem, estes dois tendões trabalham de forma a deixar o dedo sempre numa posição de repouso. Quando o flexor funciona, involuntariamente o extensor leva o dedo à posição inicial de repouso, ou quando o extensor funciona, involuntariamente o flexor leva o dedo à posição inicial de repouso.

No caso do violonista, ao movê-lo em direção à corda, o tendão usado é o flexor e o antagônico é o extensor.

Para que esses dois tendões trabalhem de forma a funcionarem sempre "movimento-repouso", teremos que ferir a corda com o toque sem apoio.

Logo após o ataque, temos que perceber a sensação da volta espontânea do dedo que trabalhou.

CUANTO AL TOQUE DE LOS DEDOS DE LA MANO DERECHA DEL INDICE, MAYOR Y ANULAR

Tradicionalmente se usa el toque de la mano derecha, como regla general, el apoyo. Se hiere la cuerda y el dedo reposa en la cuerda siguiente.

Si notamos que esta forma de ataque limita la ejecución a un mínimo de recursos timbrísticos, además de usar un movimiento desnecesario, que es el retorno del dedo a la posición inicial de ataque, de una forma voluntaria.

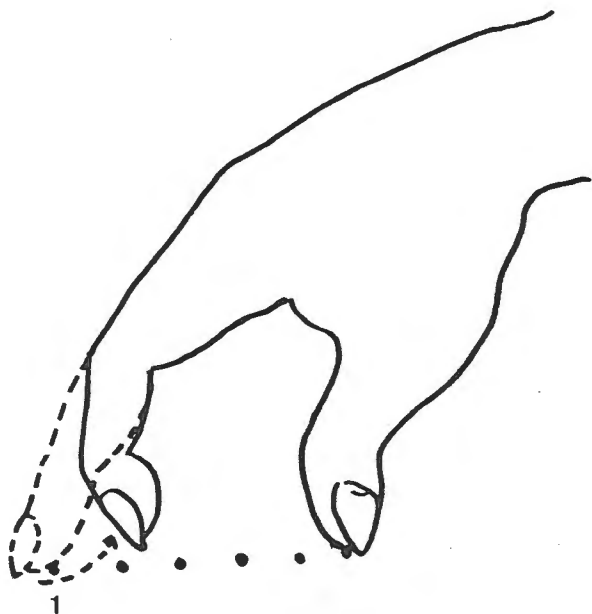
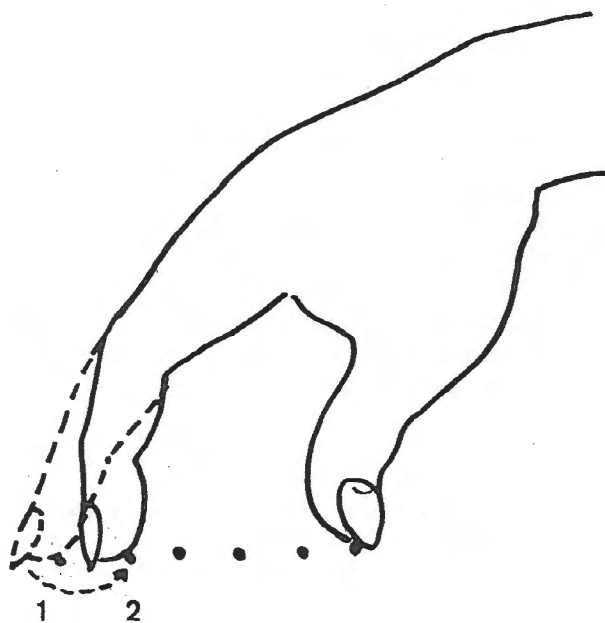
Así siendo, usaremos el mecanismo del movimiento accionando dos impulsos. El primero cuando deseamos herir determinada cuerda y después de herirla, voluntariamente traer el dedo para atacar nuevamente a otra nota.

Observando la complejidad del movimiento de cada dedo, cada uno de ellos, para eso, utiliza dos tendones.

Pues bien, estos dos tendones trabajan de forma que dejen al dedo siempre en una posición de reposo. Cuando el flexor funciona, involuntariamente el extensor lleva al dedo a la posición inicial de reposo, o cuando el extensor funciona, involuntariamente el flexor lleva al dedo a su posición inicial de reposo.

En el caso del guitarrista, al moverlo en dirección a la cuerda, el tendón usado es el flexor y su antagónico el extensor.

Para que esos dos tendones trabajen de forma a funcionar siempre en "movimiento-reposo", tendremos que herir la cuerda con el toque sin apoyo.

Luego al ataque, tendremos que sentir la sensación de retorno espontáneo del dedo que trabajó.

SEM APOIO

APOIO

DO POLEGAR

A movimentação do polegar é totalmente independente do indicador, médio e anular. Quando ele atua, não deve influenciar, de modo algum, o trabalho natural dos outros dedos.

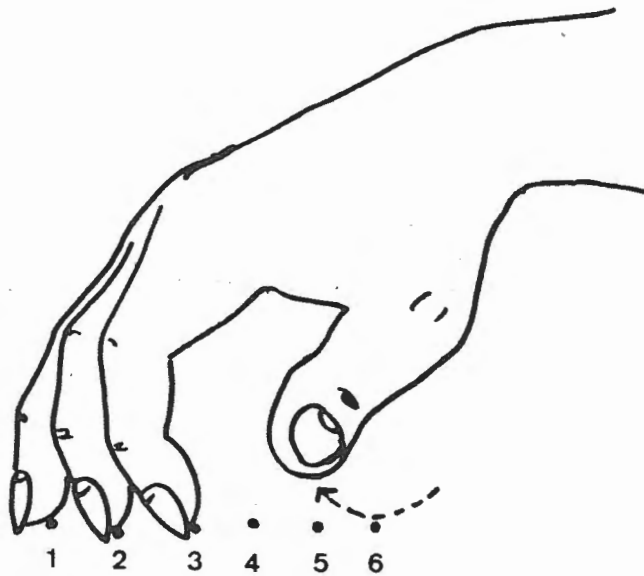
Seu movimento deve ser curto e sem apoio (o toque normal).

A teoria do seu funcionamento é relativa ao indicador, médio e anular.

DEL PULGAR

Los movimientos del pulgar son totalmente independientes del índice, mayor y anular. Cuando él actúa, no debe influenciar, de ninguna manera en el trabajo natural de los otros dedos.

Su movimiento debe ser corto y sin apoyo (el toque normal).

La teoría de su funcionamiento es relativa al índice, mayor y anular.

MÃO DIREITA (POLEGAR SEM APOIO)

Observação: O exposto acima, sobre o "toque sem apoio", não quer dizer que esta movimentação venha ser regra geral.

Existe todo um complexo de "toques", como com ou sem apoio, lateral, frontal, com a polpa do dedo e unha, etc.

A explicação da utilização deste complexo de toques da mão direita, e o seu entendimento, vêm da necessidade musical do executante.

Neste primeiro estágio, seria dificultoso e não haveria absorção, pois o aluno não sentiria a utilidade do seu uso.

Observación: Lo expuesto anteriormente sobre el "toque sin apoyo", no significa que este movimiento venga a ser una regla general.

Existe todo un complejo de "toques", como con o sin apoyo, lateral, frontal, con la pulpa del dedo y uña, etc.

La explicación de la utilización de este complejo de toques de la mano derecha, y su entendimiento surgen de la necesidad musical del ejecutante.

En esta primera etapa, sería dificultoso y no habría absorción, pues el alumno no sentiría la necesidad de su utilización.

PREPARO DA MÃO DIREITA

— Neste primeiro exercício, deverá o polegar ficar encostado na 6.ª corda, e o dedo indicador, médio e anular ficam a uma distância curta da 3.ª, 2.ª e 1.ª cordas.

— O indicador, médio e anular somente devem encostar na corda no momento do toque.

— No momento de ferir a corda, a mão não deverá oscilar.

— Somente haverá movimentação da mão, quando da mudança de toque do indicador, médio e anular das três primeiras cordas para a 4.ª, 5.ª e 6.ª cordas.

— Para a obtenção de uma sonoridade mais clara e um âmbito tímbrico maior, é necessário deixar que cresçam as unhas do indicador, médio, anular e polegar. (Vide foto)

— Nestes exercícios da mão direita, o toque usado é o "sem apoio".

PREPARO DE LA MANO DERECHA

— En este primer ejercicio, el pulgar tendrá que permanecer apoyado en la 6.ª cuerda y el dedo índice, mayor y anular quedan a una corta distancia de la 3.ª, 2.ª y 1.ª cuerda.

— El índice, mayor y anular solamente deben apoyarse en la cuerda en el momento del toque.

— En el momento de herir la cuerda, la mano no tendrá que oscilar.

— Solamente la mano se moverá cuando haya mudanza de toque del indicador, mayor y anular de las tres primeras cuerdas para la 4.ª, 5.ª y 6.ª cuerdas.

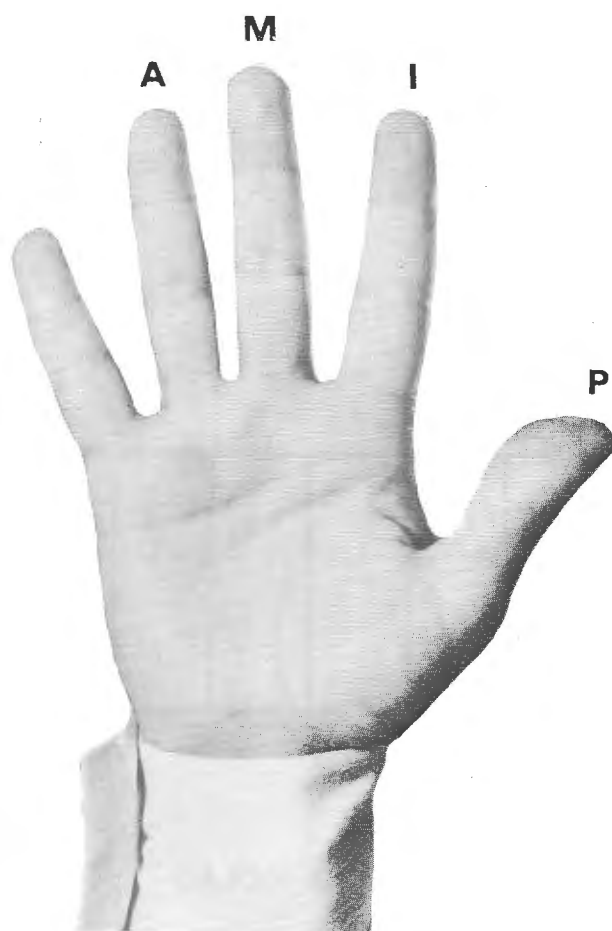
— Para obtenerse una sonoridad más clara y un ámbito tímbrístico mayor, es necesario dejar que crezcan las uñas del índice, mayor, anular y pulgar (vide foto).

— En estos ejercicios de la mano derecha, el toque usado es el "sin apoyo".

ABREVIAÇÕES USADAS PARA A MÃO DIREITA

I →	INDICADOR
M →	MÉDIO
A →	ANULAR
P →	POLEGAR

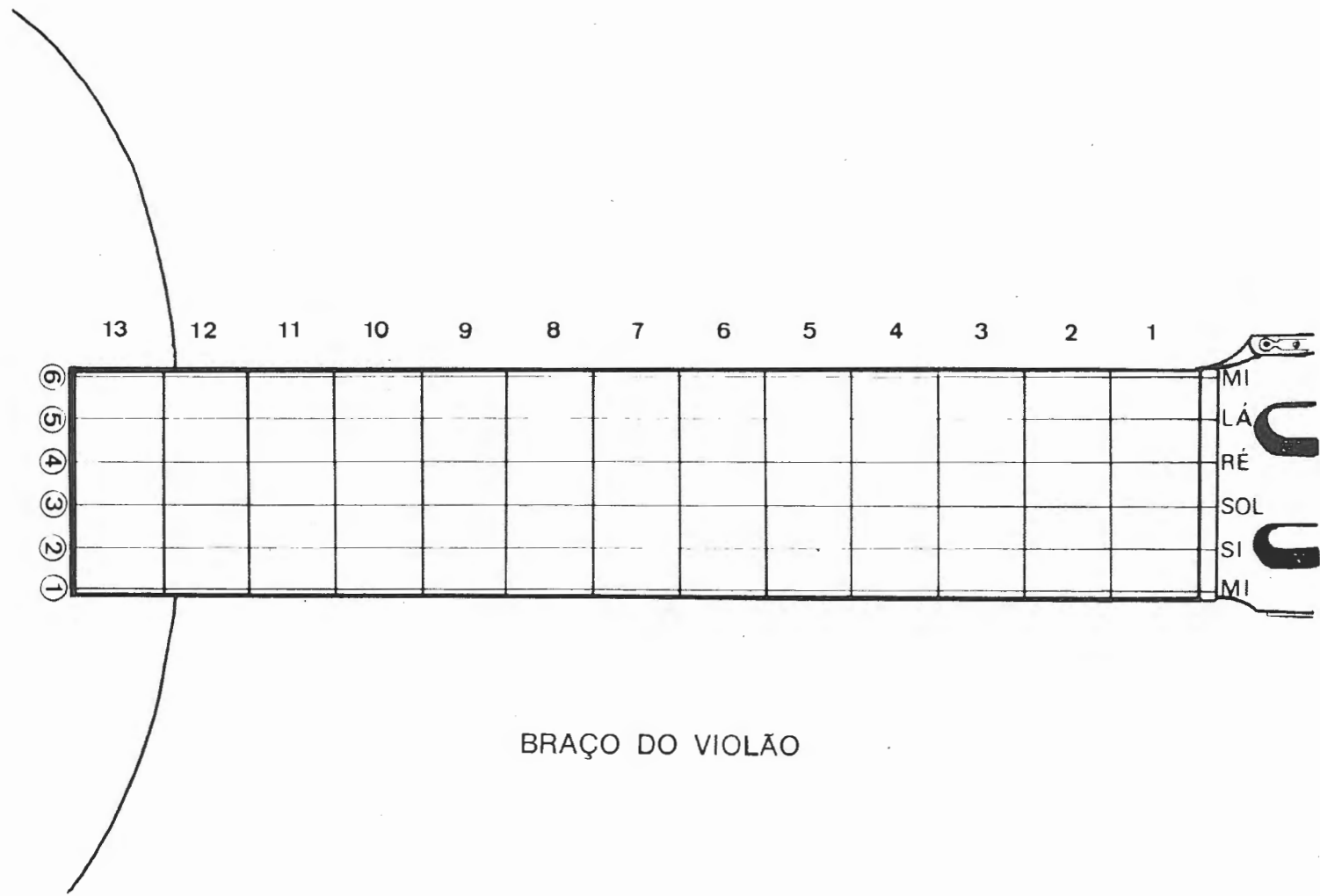
ABREVIATURAS USADAS PARA LA MANO DERECHA

I →	INDICE
M →	MAYOR
A →	ANULAR
P →	PULGAR

SÍMBOLOS USADOS PARA DETERMINAR A LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS

SÍMBOLOS USADOS PARA DETERMINAR LA LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS

⓪ CORDA SOLTA
① PRIMEIRA CORDA
② SEGUNDA CORDA
③ TERCEIRA CORDA
④ QUARTA CORDA
⑤ QUINTA CORDA
⑥ SEXTA CORDA

⓪ CUERDA AL AIRE
① PRIMERA CUERDA
② SEGUNDA CUERDA
③ TERCERA CUERDA
④ CUARTA CUERDA
⑤ QUINTA CUERDA
⑥ SEXTA CUERDA

BRAÇO DO VIOLÃO

PRIMEIRO EXERCÍCIO

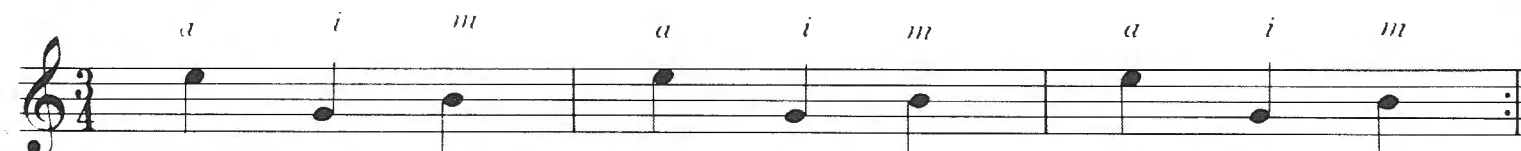
PRIMER EJERCICIO

Neste primeiro exercício usaremos somente a primeira, segunda e terceira cordas soltas.

En este primer ejercicio usaremos solamente la primera, segunda y tercera cuerdas al aire.

OU MELHOR O MEJOR

USO DO INDICADOR, MÉDIO E ANULAR
USO DEL INDICE, MAYOR Y ANULAR

IMPORTANTE:

Todo exercício deve ser praticado lentamente.

Os objetivos a serem atingidos são:

I — Postura correta
II — Regularidade rítmica entre as notas
III — Não mobilidade da mão direita

IMPORTANTE:

Todo ejercicio debe ser practicado lentamente.

Los objetivos a ser alcanzados son:

I — Postura correcta;
II — Regularidad rítmica entre las notas;
III — No mobilidad de la mano derecha.

SEGUNDO EXERCÍCIO SEGUNDO EJERCICIO

USO DO POLEGAR

— Antes da prática deste exercício, deveremos pensar na postura da mão direita sem forçá-la.

— Ao iniciarmos este estudo, os dedos I.M.A. devem estar encostados, como se fossem ferir a 3.ª, 2.ª e 1.ª cordas.

— O toque do polegar deve ser sem o uso do apoio.

— O toque do polegar com apoio deve ser casual e não regra geral.

USO DEL PULGAR

— Antes de practicar este ejercicio, tendremos que pensar en la postura de la mano derecha sin forzala.

— Al iniciar este estudio, los dedos I.M.A., deben estar apoyados como si fuesen a herir la 3.ª, 2.ª y 1.ª cuerdas.

— El toque del pulgar debe ser sin el uso del apoyo.

— El toque del pulgar con apoyo será casual y nó regla general.

6.ª Corda Solta
6.ª Cuerda Al Aire

OU MELHOR O MEJOR

IMPORTANTE:

Todo exercício deve ser repetido até seu completo domínio.

IMPORTANTE:

Todo ejercicio tendra que ser repetido hasta su completo dominio.

TERCEIRO EXERCÍCIO

COMBINAÇÃO DO POLEGAR COM O INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

— A combinação do P. com o I.M.A. deve ser feita com o cuidado de não desfazermos a posição com que foi estudada no 1.º e 2.º exercícios.

— Sua prática deve ser lenta. A velocidade é um objetivo futuro e ela somente virá com equilíbrio, se neste início dermos atenção à postura, regularidade entre as notas e relaxamento consciente.

TERCER EJERCICIO

COMBINACIÓN DEL PULGAR CON EL INDICE, MAYOR Y ANULAR

— La combinación del P. con el I.M.A., tendrá que hacerse con el cuidado de no deshacer la posición con que fué estudiada en el 1.º y 2.º ejercicios.

— Su práctica tendrá que ser lenta. La velocidad es un objetivo futuro y ella solo vendrá con equilibrio si en este inicio demos atención a la postura, regularidad entre las notas y relajamiento consciente.

p a m i p a m i p a m i
m i p m i p m i p
m i p m i p m i p
p m i m i m i
p a m i a m i a m i

PREPARO PARA A MÃO ESQUERDA

— Para a perfeita compreensão do uso da mão esquerda, devemos pensar em sua postura isoladamente.

— Sempre tendo como princípio sua colocação natural, ao aproximarmos os dedos 1, 2, 3 e 4 do braço do violão, deveremos observar:

a) Os dedos 1, 2, 3 e 4 devem pousar sobre as cordas de uma forma aberta, mas sem forçar esta abertura (vide foto).

b) O polegar tem uma função tão importante quanto os outros dedos, pois ele servirá para orientá-los e para dar um perfeito equilíbrio de colocação (vide foto).

c) O cotovelo age de forma a dar equilíbrio entre o ombro e a mão. Deveremos sentir a sensação de peso, ou melhor, o cotovelo será um centro de gravidade (vide foto).

Assim sendo, consequentemente teremos o ombro esquerdo relaxado e livre, para deslocarmos a mão a qualquer região do braço do violão.

PREPARO PARA LA MANO IZQUIERDA

— Para la perfecta comprensión del uso de la mano izquierda, debemos pensar en su postura aisladamente.

— Teniendo siempre como principio su colocación natural, al aproximar los dedos 1, 2, 3 y 4 del brazo de la guitarra, debemos observar:

a) Los dedos 1, 2, 3 y 4 deben asentarse sobre las cuerdas de una forma abierta, pero sin esforzar esta abertura (vide foto);

b) El pulgar tiene una función tan importante cuanto la de los otros dedos, ya que servirá para orientarlos y para dar un perfecto equilibrio de colocación (vide foto);

c) El codo actua para dar equilibrio entre el hombro y la mano. Tendremos que sentir la sensación de peso, o mejor, el codo será un centro de gravedad (vide foto).

Así siendo, consecuentemente tendremos al hombro izquierdo suelto y libre para deslizar la mano a cualquier región del brazo de la guitarra.

ABREVIAÇÕES USADAS PARA A MÃO ESQUERDA

INDICADOR	— DEDO 1
MÉDIO	— DEDO 2
ANULAR	— DEDO 3
MÍNIMO	— DEDO 4

ABREVIATURAS USADAS PARA LA MANO IZQUIERDA

INDICE	— DEDO 1
MAYOR	— DEDO 2
ANULAR	— DEDO 3
MEÑÍQUE	— DEDO 4

IMPORTANTE:

Neste exercício, teremos a junção das duas mãos.

Usaremos somente o polegar da mão direita.

Seu toque deverá ser sem apoio.

Os dedos: indicador, médio e anular, devem estar encostados na 3.ª, 2.ª e 1.ª cordas.

Ao ferirmos as cordas, a mão não deverá oscilar.

IMPORTANTE:

En este ejercicio tendremos la unión de las dos manos.

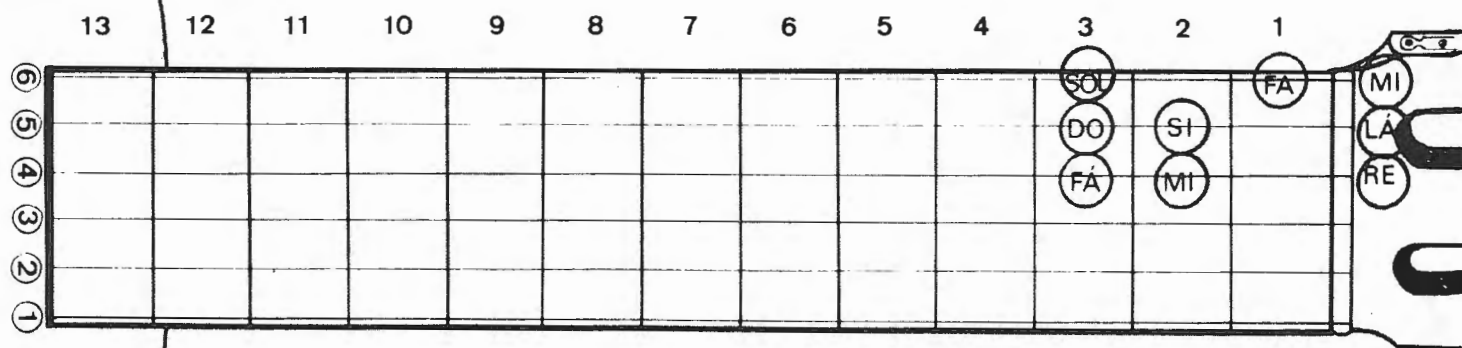
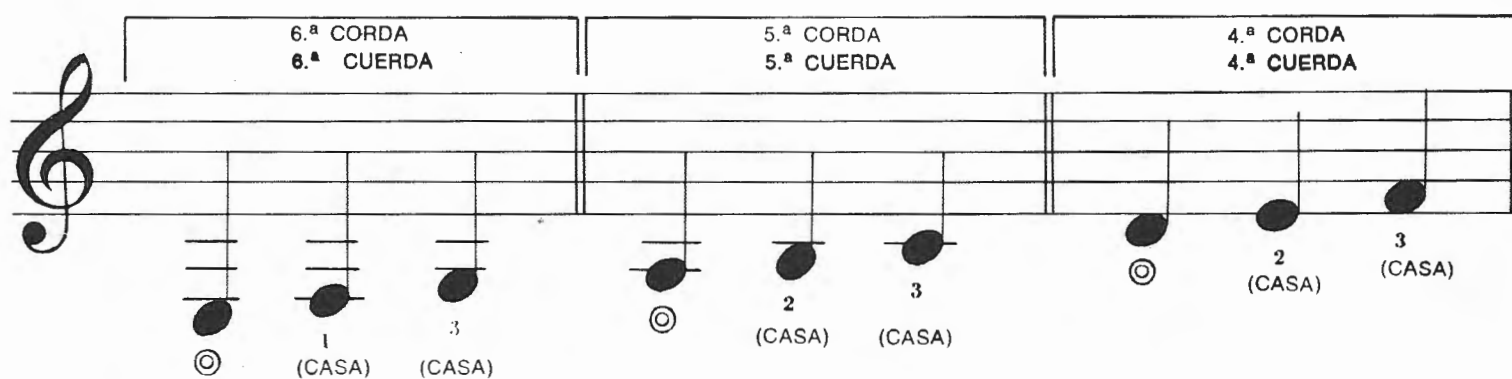
Usaremos solamente el pulgar de la mano derecha.

Su toque tendrá que ser sin apoyo.

Los dedos: Indice, mayor y anular, deben estar apoyados en la 3.ª, 2.ª y 1.ª cuerdas.

Al herir las cuerdas, la mano no tendrá que oscilar.

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS NATURAIS SÔBRE A 6.ª, 5.ª E 4.ª CORDAS

LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS NATURALES SOBRE LA 6.ª 5.ª Y 4.ª CUERDAS

PRIMEIRO EXERCÍCIO

SOBRE A 6.ª CORDA

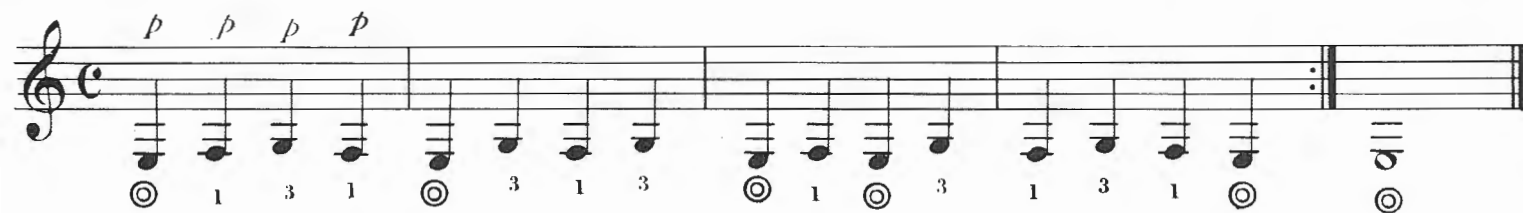
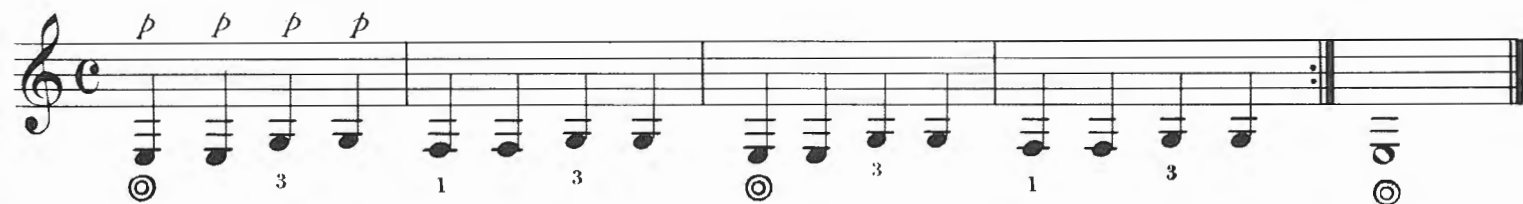
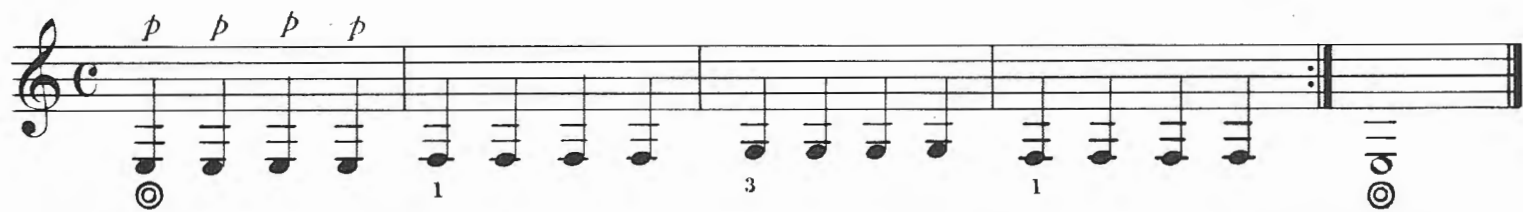
IMPORTANTE:

Os dedos 1, 2, 3 e 4 devem permanecer abertos, como se fossem pressionar a 1.ª, 2.ª, 3.ª e 4.ª casas.

PRIMER EJERCICIO

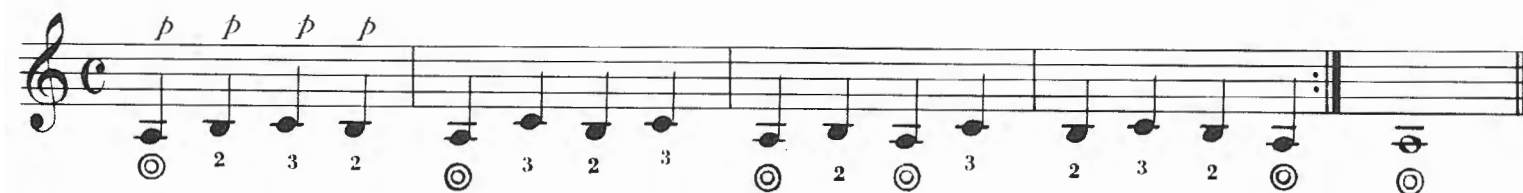
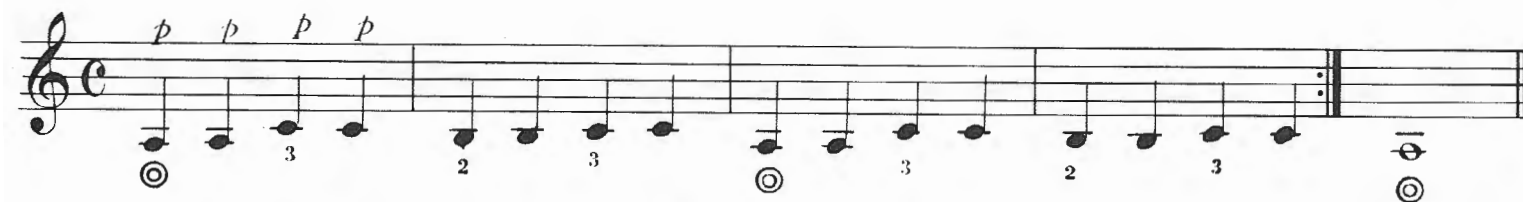
SOBRE LA 6.ª CUERDA

IMPORTANTE:

Los dedos 1, 2, 3 y 4 deben permanecer abiertos, como si fueran a presionar la 1.ª, 2.ª, 3.ª y 4.ª casas.

SEGUNDO EXERCÍCIO

SOBRE A 5.ª CORDA

SEGUNDO EJERCICIO

SOBRE LA 5.ª CUERDA

TERCEIRO EXERCÍCIO TERCER EJERCICIO

SOBRE A 4.ª CORDA **SOBRE LA 4.ª CUERDA**

QUARTO EXERCÍCIO CUARTO EJERCICIO

SOBRE A 6.ª, 5.ª E 4.ª CORDAS **SOBRE LA 6.ª, 5.ª Y 4.ª CUERDAS**

EXERCÍCIOS COMBINADOS

EJERCICIOS COMBINADOS

POLEGAR COM INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

PULGAR CON EL ÍNDICE, MAYOR Y ANULAR

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS NATURAIS SOBRE A 3.ª, 2.ª E 1.ª CORDAS

LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS NATURALES SOBRE LA 3.ª, 2.ª Y 1.ª

3.ª, 2.ª e 1.ª CORDAS

IMPORTANTE:

Nos próximos exercícios, o polegar da mão direita deverá permanecer encostado sobre a 6.ª corda.

IMPORTANTE:

En los próximos ejercicios, el pulgar de la mano derecha tendrá que permanecer apoyado sobre la sexta cuerda.

PRIMEIRO EXERCÍCIO

PRIMER EJERCICIO

SOBRE A 3.ª CORDA

SOBRE LA 3.ª CUERDA

SEGUNDO EXERCÍCIO SEGUNDO EJERCICIO

SOBRE A 2.ª CORDA **SOBRE LA 2.ª CUERDA**

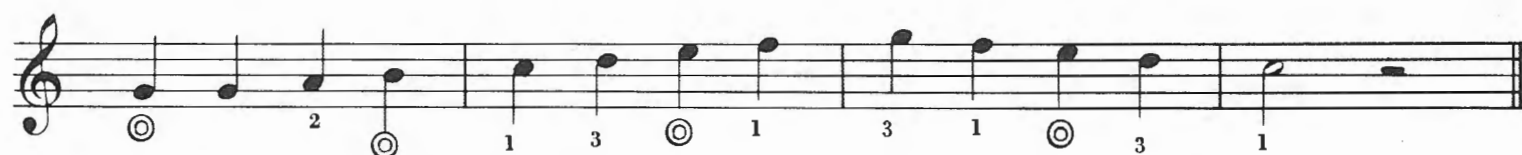
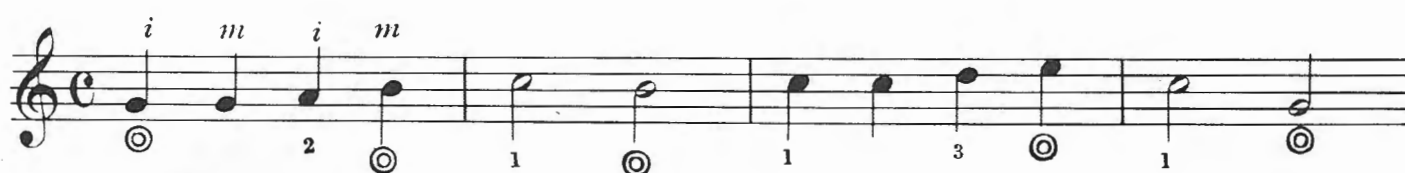
TERCEIRO EXERCÍCIO TERCER EJERCICIO

SOBRE A 1.ª CORDA **SOBRE LA 1.ª CUERDA**

QUARTO EXERCÍCIO

SOBRE A 3.ª, 2.ª E 1.ª CORDAS

CUARTO EJERCICIO

SOBRE LA 3.ª, 2.ª Y 1.ª CUERDAS

NOTAS ALTERADAS

É fácil o entendimento das notas alteradas no violão.

As alterações simples são: sustenido, bemol e bequadro.

O sustenido altera a nota, ascendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O bemol altera a nota, descendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O bequadro anula a alteração do sustenido ou bemol.

NOTAS ALTERADAS

Es facil el entendimiento de las notas alteradas en la guitarra.

Las alteraciones simples son: sostenido, bemol y becuadro.

El sostenido altera la nota, ascendientemente, de un semitono, o sea, de una casa.

El bemol altera la nota, descendientemente, de un semitono, o sea, una casa.

El becuadro anula la alteración del sostenido o del bemol.

ALTERAÇÃO COM SUSTENIDO

ALTERACIÓN CON SOSTENIDO

ALTERAÇÃO COM BEMOL

ALTERACIÓN CON BEMOL

ALTERAÇÃO COM BEQUADRO

ALTERACIÓN CON BECUADRO

COLETÂNEA DE ESTUDOS MELÓDICOS E PEÇAS, USANDO TODAS AS NOTAS ESTUDADAS

COLECTANEA DE ESTUDIOS MELÓDICOS Y PIEZAS USANDO TODAS LAS NOTAS ESTUDIADAS

ANDANTE

ANDANTINO

A. CANO

ANDANTINO

M. CARCASSI

VALSA

F. CARULLI

ALLEGRETTO

HENRIQUE PINTO

QUASE ANDANTE

HENRIQUE PINTO

PRELÚDIO

ALLEGRETTO

M. CARCASSI

ANDANTE RELIGIOSO

M. CARCASSI

ANDANTE

F. CARULLI

D.C. al Fine

ANDANTE

M. CARCASSI

SEGUNDA FASE

— Nesta segunda fase, quero agregar novos elementos, sempre evitando objetivamente a técnica pura (escalas, arpejos, ligados, etc.) como fórmula única para a evolução instrumental.

— Todo elemento novo, deve visar, principalmente, o interesse do aluno em executá-lo. Sabemos através da experiência, que exercícios áridos (sob o ponto de vista do aluno), formarão bloqueios de execuçao.

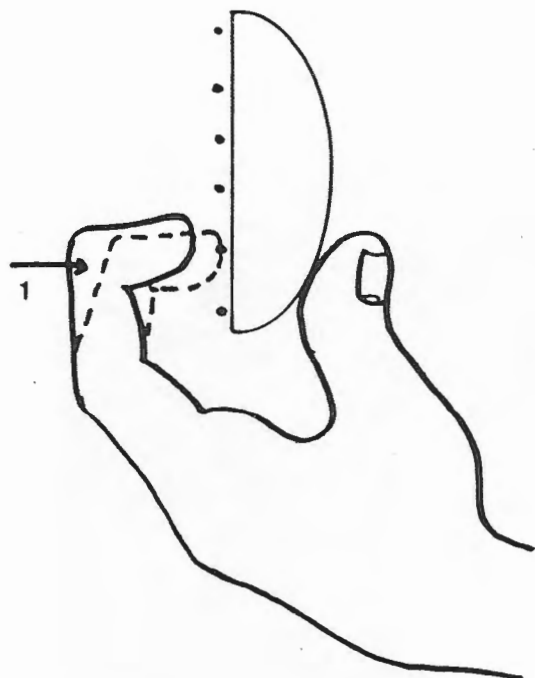
— Quando a energia mental do aluno é totalmente voltada a algo que lhe desperte interesse melódico, a assimilação técnica de determinada peça é feita de uma forma tranquila e agradável.

— Os próximos exercícios melódicos trarão novos conhecimentos, como a ligadura, a pestana e o uso de novas notas na escala do violão.

— Através deste novo assunto, viso sempre a naturalidade e o progresso, sem esbarrar em problemas de ordem técnica, como o forçar estudos sobre a pestana e velocidades descabidas.

O LIGADO

O ligado instrumental, no violão, é realizado através de um processo, que ao ferirmos determinada nota, se obterá o som da outra, sem haver a necessidade de feri-la novamente.

Pode-se ligar, ascendente ou descendentemente, duas, três ou quatro notas.

LIGADO ASCENDENTE

OBSERVAÇÃO:

Existe todo um complexo de ligados mistos, que serão estudados, futuramente, com detalhes.

SEGUNDA FASE

— En esta segunda fase, quiero agregar nuevos elementos, siempre evitando, objetivamente, la técnica pura (escalas, arpegios, ligados, etc.) como fórmula única para la evolución instrumental.

— Todo elemento nuevo debe objetivar, principalmente, el interés del alumno en ejecutarlo. Sabemos a través de la experiencia que ejercicios áridos (So punto de vista del alumno) formarán bloqueos de ejecución.

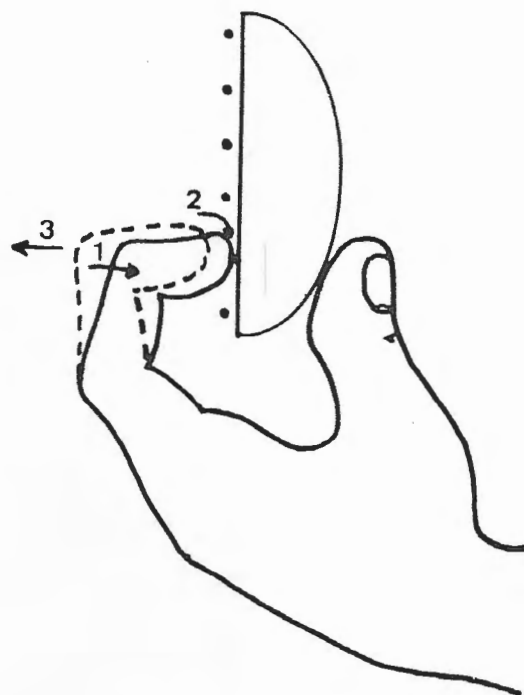
— Cuando la energía mental del alumno está totalmente inclinada para algo que le despierte interés melódico, la asimilación técnica de determinada pieza será realizada de una forma tranquila y agradable.

— Los próximos ejercicios melódicos traerán nuevos conocimientos, como la ligadura, la ceja y el uso de nuevas notas en la escala de la guitarra.

— Por medio de este nuevo asunto pretendo siempre la naturalidad y el progreso, sin chocar con problemas de ordem técnica, como sea forzar estudios sobre la ceja y velocidades fuera de propósito.

EL LIGADO

El ligado instrumental, en la guitarra, se realiza a través de un proceso que, al herir determinada nota, se obtendrá el sonido de la otra, sin la necesidad de herirla nuevamente.

Se puede ligar ascendiente ou descendientemente, dos, tres o cuatro notas.

LIGADO DESCENDENTE

OBSERVACION:

Existe todo un complejo de ligados mixtos, que seran estudiados, futuramente, con detalles.

A PESTANA

É o processo, pelo qual pode-se pressionar várias cordas, usando apenas um dedo.

Existem: a meia pestana e a pestana inteira.

A meia pestana é usada até a quinta corda.

A pestana inteira é quando se pressionam as seis cordas.

Geralmente, a pestana é feita pelo dedo um.

LA CEJILLA

Es el proceso por el cual se puede presionar varias cuerdas usando apenas un dedo.

Existen: la media cejilla y la cejilla.

La media cejilla es usada hasta la quinta cuerda.

La cejilla es cuando se presionan las seis cuerdas.

Generalmente, la ceja se hace con el dedo "uno".

MEIA PESTANA

PESTANA INTEIRA

PRIMEIRO EXERCÍCIO

PRIMER EJERCICIO

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS

EM OUTRAS POSIÇÕES

LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS

EN OTRAS POSICIONES

SEGUNDO EXERCÍCIO   SEGUNDO EJERCICIO

TERCEIRO EXERCÍCIO

TERCER EJERCICIO

QUANTO AOS SINAIS DE ALTERAÇÃO

Esta explicação já foi feita anteriormente, mas, tendo notas em toda extensão do braço do violão, é de interesse, para melhor memorização, retornarmos a expor o efeito do sustenido, bemol e bequadro.

O SUSTENIDO altera a nota, ascendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O BEMOL altera a nota, descendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O BEQUADRO anula a alteração do SUSTENIDO ou BEMOL.

CUANTO A LOS SEÑALES DE ALTERACIÓN

Esta explicación ya se hizo anteriormente, pero, teniendo notas en toda la extensión del brazo de la guitarra, será de interés, para mejor memorización, retornar a exponer el efecto del sostenido, bemol y becuadro.

El SOSTENIDO altera la nota, escendientemente, de un semitono, o sea, una casa.

El BEMOL altera la nota, descendientemente, de un semitono, o sea, una casa.

El BECUADRO anula la alteración del SOSTENIDO o del BEMOL.

3.a PARTE

COLETÂNEA DE PEÇAS PROGRESSIVAS
COLECTANEA DE PIEZAS PROGRESSIVAS

ESPAGNOLETA

G. SANZ

GREEN - SLEEVES

ALLEGRETTO

M. CARCASSI

PAPILLON

ALLEGRO

HENRIQUE PINTO

ESTUDO EM DO

ESTUDO EM MI MENOR

ANDANTINO

M. CARCASSI

sf
f
p
cresc.
mf
rall.

VALSA

D. AGUADO

LÁGRIMA

Andante

F. TÁRREGA

BOURREÉ

J. S. BACH

OBRAS DO MESMO AUTOR

RB 0630 - Ciranda das 6 Cordas (Iniciação infantil ao violão)
RB 0150 - Iniciação ao Violão (Princípios básicos e elementares)
RB 0962 - Iniciação ao Violão (Volume II)
RB 0381 - Curso Progressivo de Violão (nível médio) para 2º, 3º e 4º ano
RB 0600 - Técnica da Mão Direita – arpejos
RB 0563 - 7 Canções Brasileiras (Arranjo) Henrique Pinto
RB 0564 - 5 Canções Norte Americanas (Arranjo) Henrique Pinto
RB 0971 - Violão - Um Olhar Pedagógico

MÚSICAS E ESTUDOS PARA VIOLÃO
Autores vários
RB 0214 - Duas Peças da Renascença
1 - Green Sleeves (CUTTING, F)
2 - Tarleton`s Resurrection (DOWLAND, J
BACH, J. S.
RB 0396 - Ária na Quarta Corda
CAMARGO GUARNIERI
RB 0204 - Ponteio
RB 0205 - Valsa - Choro
CARCASSI, M.
RB 0588 - 25 Estudos Melódicos e Progressivos – op.60
GIULIANI, M.
MCM 0330 - 6 Canções Campestres (peças fáceis)
RB 0633 - Le Papillon - op.50 (32 peças fáceis)
GUIMARÃES, J. Teixeira (JOÃO PERNAMBUCO)
RB 0287 - Cecy - Valsa
RB 0282 - Lágrima - Tango
RB 0281 - Sentindo - Tango
RB 0286 - Seu Coutinho Pegue o Boi
RB 0200 - Sons de Carrilhões
JACOMINO, Américo (CANHOTO)
RB 0961 - Abismo de Rosas
NAZARETH, Ernesto
RB 0930 - Odeon - Tango Brasileiro
SANTÓRSOLA, G.
RB 0413 - Prelúdio nº 2
SCARLATTI, D.
RB 0215 - Três Sonatas (L. 83 - L.97 - L.483)
SOR, F
RB 0216 - 25 Estudos - op. 60
TARREGA, F.
RB 0136 - Capricho Árabe - serenata
RB 0137 - Recuerdos de la Alhambra
RB 0138 - Rosita - Polca
WEISS, S.L.
RB 0139 - 4 Peças para Alaúde (Prelúdio, Minueto, Bourrée e Courante)
MÚSICAS PARA DOIS VIOLÕES
Carulli,F
RB 0663 - 12 Romances - op. 333
MCM 0353 - Duos op. 34 nºs 1 e 2
MCM 0354 - Duos op. 34 nºs 3 e 4
MCM 0355 - Duos op. 34 nºs 5 e 6

ISBN 978-85-99477-44-1

RICORDI BRASILEIRA S/A.
Alameda Eduardo Prado, 292 - FONE: (11) 3331 - 6766 - FAX: (11) 3222 - 4205
E - mail: ricordi@ricordi.com.br - http://www.ricordi.com.br
C.N.P.J 46.416.665/0001-81 INSCR. 109.337.549.115

RB - 0150
12/11 R